

RELAÇÕES DE GÊNERO MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

GENDER RELATION INSIDE BRAZILIAN POPULAR MUSIC

Fernando da Conceição Barradas¹

BARRADAS, F. Relações de Gênero na MPB (Música Popular Brasileira). **Akrópolis** Umuarama, v. 16, n. 4, p. 227-235, out./dez. 2008.

RESUMO: Destaca-se, nas diferenças de gênero no seio da MPB, que o primeiro disco gravado por uma cantora ocorreu decorridos vinte e três anos da gravação do primeiro fonograma brasileiro – o lundu Isto é bom – pelo cantor baiano Manoel Pedro dos Santos (1870-1944). O preconceito, além de deixar escasso o quadro de cantoras, atraiu, inicialmente, mulheres de famílias pobres. Hoje se estima que as cantoras sejam em maior número. Estuda-se nesta investigação o avanço emancipatório da mulher na MPB (Música Popular Brasileira).

PALAVRAS-CHAVE: Música popular brasileira; Relações de gênero; Comportamento social da mulher.

ABSTRACT: It stands out, concerning gender differences inside Brazilian Popular Music, that the first album recorded by a female singer took place twenty-three years after the recording of the first Brazilian phonogram – lundu Isto é bom – by the Bahian singer Manoel Pedro dos Santos (1870-1944). Prejudice, besides making scarce the amount of female singers, attracted, initially, women from poor families. Today, it is estimated that female singers are the majority. The emancipatory advance of the woman within Brazilian Popular Music is investigated in this study.

KEYWORDS: Brazilian popular music; Gender relations; Women social behavior.

¹ Professor de História da UNIPAR.

INTRODUÇÃO

No Brasil colônia, a índia e a negra, nossas primeiras mães, gestaram a gente brasileira. A índia teve que se submeter à poligamia do português para procriar mão-de-obra e não filhos. João Ramalho teve dezenas de esposas índias. O filho mameluco desprezava sua mãe índia, por ser culturalmente inferior. A mulher portuguesa não veio para o Brasil. Segundo Ribeiro (1996), não vieram mulheres solteiras. Em 1551, chegaram três irmãs; em 1553 vieram mais nove; em 1559, mais sete. Essas pouquíssimas portuguesas pouco papel exerceram na constituição da família brasileira (RIBEIRO, 1996, p.89). A negra era comprada em leilão. Para cada quatro negros massas destinados à lavoura, vinha uma negrinha. Se esta fosse graciosa, preferencialmente virgem, alcançaria um preço mais alto que o do homem. Depois era vítima do abuso sexual do fazendeiro e dos seus filhos. Mais que discriminada, foi tratada como fêmea animal. Essa condição de inferioridade da mulher brasileira sustentada pelos séculos da construção nacional, alijou-a de nossa sociedade como agente ativa. Por isso, em pleno século XX, primeiras décadas, o ambiente artístico foi uma reserva de frequência masculina. As mulheres que se apresentavam nos espetáculos dos teatros de revista tinham péssima reputação.

A participação da mulher em atividades ocupacionais tradicionalmente masculinas tem sido estudada pelas diversas ciências, sobretudo a pedagogia. A hegemonia do homem na MPB tende agora ao equilíbrio. O número de compositores e músicos do gênero masculino ainda é majoritário, porém, estimativamente, já se admite que o número de mulheres cantoras seja superior ao de intérpretes masculinos. No campo religioso, tecnológico, econômico e ideológico, a mulher rompe as amarras da discriminação masculina e experimenta um avanço emancipatório que se revela principalmente no plano da transição ocupacional. No trabalho de gênero levantou-se a ocorrência do jogo das diferenças na MPB, especialmente na transição do século XIX para o século XX.

No campo artístico, especialmente no palco, a mulher cantora, dançarina ou atriz de teatro, sempre aguçou o impulso sexual masculino. Estudos recentemente concluídos nos Estados Unidos pela Universidade de Harvard (Folha de São Paulo, pág. c.6, 7.1.2001), constataram que os homens representam 95% do grupo de hipersexuais, e que mesmo no limite da normalidade do comportamento sexual, o homem se excita muito mais com a pornografia e ou-

tros estímulos eróticos. A moderna televisão invade os lares de todas as classes sociais com publicidade, novelas, noticiários e programas de auditório e variedade, de cunho sexualmente apelativo, centrado na lasciva figura feminina. O campo artístico musical foi, portanto, dos que mais resistiram a emancipação e respeito à mulher. Nos ambientes populares do salão, mulher não era referência de arte, mas de sexo e licenciosidade.

O ano de 1850, marca na Europa e Estados Unidos o surgimento de novas formas de entretenimento. Em Paris e em quase toda Europa surgiram os bailes de teatro, os cafés concerto. Em 1867, nos cafés e tavernas surgiu o palco, no qual se desenvolveram diversos tipos de espetáculos como cantos, danças e outros tipos de apresentações como os de nu artístico, sketches, diálogos, os quais foram conhecidos internacionalmente como music-hall (TINHORÃO, 1998, p.207 a 236). A chansonette, surgida nesse tipo de espetáculo, era canção feita apenas para uma temporada e explorava temas da atualidade. O Brasil não tinha (segunda metade do século XIX), tendência para a ópera ou arte erudita. As novidades vinham de fora, através das companhias espanholas, francesas, italianas e portuguesas de revistas e óperas. O teatro, especialmente no Rio de Janeiro e algumas outras capitais, era um local de encontro da sociedade. A chegada de uma companhia estrangeira provocava grande alvoroço, os cambistas se movimentavam e o comércio fechava mais cedo. As paixões que as atrizes e cantoras líricas despertavam na platéia masculina exigiam frequentemente a intervenção policial... ali acontecia de tudo: gargalhadas, pilherias, ditos engraçados... Por tudo isso não era freqüentado por mulheres (DINIZ, 1999, p.77).

No Rio de Janeiro, a mulher podia freqüentar e exibir sua elegância apenas no Teatro Lírico, freqüentado assiduamente pelo imperador. No Rio de Janeiro, o número de prostitutas nunca parou de crescer. Com o avanço mundano, a mulher de família teve seu espaço público delimitado, distanciando-se de áreas "mal" freqüentadas como cafés, parques, bondes, clubes e outros ambientes. A dama de família e a mundana distanciavam-se e remarcavam as diferenças, inclusive nos trajes e trejeitos. A mulher que não se enquadrasse na carreira doméstica, único ideal feminino, seria maldita pela sociedade.

As novas formas de entretenimento não tardaram a aparecer no Brasil. Em 1859, surgiu o primeiro café cantante no Rio de Janeiro. Machado de Assis faz referências aos cafés que surgiram nessa

época, porque era assíduo freqüentador e registrou alguns desses locais em suas crônicas (ASSIS, 1938, p.308). Os cafés dançantes eram locais simples, abrigados em salas pequenas, contendo um balcão onde se serviam bebidas.

Um pianista, um cantor, um palco com uma bailarina, às vezes gorda, dançava como podia as canções, fados, canções, modinhas e coplas. Cafés cantantes ou dançantes eram os locais mais modestos. Ao lado desses surgiram os cafés concerto, mais luxuosos e que apresentavam as melhores atrações da época. Os primeiros cantores de MPB dessa época, como Veludo, Júlio Assunção, Gadanha, que não chegaram a gravar, e depois Eduardo das Neves, Mário Pinheiro e Benjamin de Oliveira, se consagraram nos palcos dos cafés concerto.

No começo do século XX surgiam as casas de chope (lugares pobres) e os cabarets (mais elegantes). Nesse ambiente se desenvolviam as modinhas e canções nacionais explorando fatos recentes ou mesmo do dia. Em 1911, surgiu o teatro de revista, que necessitava, para seus espetáculos, de melodias para óperas, burletas e do vaudeville e, com isso, criou mercado para maestros e cantores. O teatro de revista era freqüentado pelo público masculino de classe média. O teatro de revista e os cafés cantantes e chopos berrantes do Brasil, nunca chegaram a ter o nível do café-concerto e do music-hall da Europa e Estados Unidos. Nesse ambiente, a mulher que se aventurava ao trabalho colocava em risco a sua reputação e sofria perda de status social (DINIZ, 1999, p.102).

Relações de Gênero

A mulher era a reserva moral da família e responsável pela sua estabilidade institucional. Como elemento perene do sistema, qualquer mudança provocada por ela nos padrões de comportamento inspirava temeridade (SULLEROT, 1971, p.29). Nesse ambiente, da segunda metade do século XIX e início do XX, é que a música popular brasileira surgiu. Antes, as músicas eram anônimas. Com a demanda por lazer nas cidades, músicos de classe média procuram os talentos populares, tocadores anônimos e cantores de bons dotes. Surgiam os primeiros cantores reconhecidos, aos quais se referiu anteriormente. Nenhuma mulher cantora se inseriu nas instâncias de consagração da MPB até o século XIX. Surgiam também os compositores, que se tornavam autores consagrados, como Rafael Coelho Machado, Paula Brito, Laurindo Rabello (compositor de Marrequinha de Iaiá), Alexandre José de Melo Moraes Filho, Guimarães Passos (autor de Casa branca da ser-

ra), Hermes Fontes (Luar de Paquetá, gravado por Vicente Celestino) e outros. No contexto musical da época, a primeira mulher a se projetar foi a maestrina Chiquinha Gonzaga. Em 1984, foi lançada a biografia de Chiquinha Gonzaga (Francisca Edwiges Neves Gonzaga), nascida no Rio de Janeiro a 17/10/1847, falecida na mesma cidade a 28/02/1935, de autoria de Edinha Diniz (Ed. Rosa dos Tempos, Rio de Janeiro). No contexto sociohistórico de profundas diferenças multiculturais que demonstramos, a maestrina foi descrita por diversos autores como personalidade forte, emancipadora, de vanguarda e que teve de suportar as discriminações de uma sociedade hegemonicamente masculina.

Sua arte e comportamento social não se resumiram apenas em popularizar um gênero musical. Ela talvez até nem tivesse essa intenção. Aversa a convencionalismos e proibições, a maestrina estava quase sempre em descompasso com a sociedade do seu tempo. Algumas vezes por causa do seu trabalho, que, como sabemos, sempre foi rotulado de polêmico e escandaloso; outras vezes por uma questão de personalidade mesmo, de convicção naquilo que fazia (CALDAS, 1989, p.23).

Em 1997, Dalva Lazarone publicou, pela Editora Nova Fronteira, outra biografia de Chiquinha Gonzaga, *Sofri e Chorei... tive muito amor*. Em 1998, a Rede Globo produziu uma mini-série denominada Chiquinha Gonzaga, de natureza biográfica, e que se constituiu grande sucesso da televisão brasileira. A obra de Chiquinha Gonzaga tem recebido estudos e divulgação, não só pelo seu pioneirismo na MPB, como pela sua magnífica obra musical, voltada para o popular e para a produção de burletas. Em 1997, a Academia Brasileira de Letras credenciou uma comissão de especialistas em MPB, para escolher as músicas mais importantes do século XX. Na relação das quatorze mais importantes, foi escolhida a marcha-rancho *Ó abre alas*, de sua autoria, composta em 1899. A importância dessa música é assinalada por Severiano e Mello como sendo a pioneira da produção carnavalesca.

Chiquinha Gonzaga era filha bastarda do oficial militar José Basileu e de Rosa Maria, mulata e mãe solteira. Estudou piano e compôs sua primeira canção aos onze anos, uma cantiga de Natal, *Canção dos pastores*. O pai, cioso de suas responsabilidades, assumiu a paternidade. Serviu durante quase toda sua vida militar no Rio de Janeiro, sede da corte.

Nos tempos de Chiquinha Gonzaga, o calendário das festas sociais ainda partia da Igreja. Estrangeiros sempre se admiravam do grande nú-

mero de festas religiosas. Nessas ocasiões de homenagens a santos, se criava um espaço social que a mulher podia freqüentar. A sinhazinha do final dos anos oitocentos, sempre vestindo trajes longos, já podia, no entanto, mostrar o pé e o tornozelo à apreciação masculina, um grande avanço na renovação dos costumes. Teatros e bailes de salão eram dos poucos ambientes de namoro. A platéia era constituída por elementos da corte ligados ao patronato e ao patriciado administrativo. Expilly, ao se referir à situação da escolaridade nacional constatada no censo demográfico de 1872, afirmou que esta não honrava a civilização brasileira. (EXPILLY, 1997, p.271). O viajante Expilly se indagava a respeito dos 70% de analfabetos da população, a falta de escolas de primeiras letras e o grande número de escravos – 1,51 milhão em 1887, de uma população de 9,9 milhões de habitantes, ano da véspera da abolição (CAIO PRADO, 1977, p.87). Com relação ao problema da mulher no campo educacional, a situação era mais grave. Segundo Edinha Diniz, a educação para a mulher branca era uma verdadeira heresia (DINIZ, 1999, p.44). Desnecessário saber ler e escrever no desempenho de tarefas de dona de casa. As meninas das camadas socialmente superiores, geralmente, eram atendidas em casa.

Os costumes eram tão rígidos para as classes superiores, que o exercício do ofício de professor exigia provas de moralidade. Nem de longe, supor que uma sinhazinha pudesse ser assediada ou má influenciada moralmente por um professor.

A família de Chiquinha Gonzaga, no entanto, valorizava a educação. O pai de Chiquinha, José Basileu, embora bem relacionado no exército, muito ligado a Duque de Caxias, tinha o óbito de viver de forma ilegítima com uma mestiça, a mãe de Francisca. Chegou à patente de marechal-de-campo e recebeu várias condecorações por bravura em campanhas militares. José Basileu estudou na Escola Militar e era bacharel em matemática. Chiquinha teve as primeiras letras ensinadas por um cônego. Não agradou ao pai o fato de o seu professor de piano ser um maestro. Preferia uma professora. O tio paterno de Chiquinha era flautista e muito influenciou no despertar da paixão musical da futura maestrina. Encomendada para casar, a cerimônia ocorreu em 1863, quando tinha dezessete anos. Seu primeiro esposo, que na época tinha vinte e quatro anos, era dono de propriedades rurais, gado e muitos bens. O piano continuava a ocupar um lugar central na manifestação de seus sentimentos. Teve três filhos: João Gualberto (nascido em 1864), Maria do Patrocínio

(1865) e, posteriormente, Hilário.

O marido Jacinto, como homem de negócios, comprou em sociedade com outros, o navio mercante São Paulo, em 1865, durante a Guerra do Paraguai, para suprir as tropas ao sul. Transportava suprimentos, armas, soldados e escravos. Chiquinha e seu filho chegaram a participar de algumas dessas viagens.

A sogra de Chiquinha, dona Rosa, ajudou muito a cuidar dos netos. Segundo relatos, tanto de Edinha Diniz, quanto de Dalva Lazarone, autoras de história de vida de Chiquinha, esta brigava muito com Jacinto, porque insistia na música, o que ele não aprovava. Nesse clima é que teve o terceiro filho, Hilário, o que não foi suficiente para sustentar a estabilidade do casamento. Chiquinha resolve se separar quando Hilário tinha apenas oito meses. Levou consigo apenas o mais velho, João Gualberto. Maria foi criada pelos avós e Hilário por uma tia paterna.

Separada, dirigiu-se para o ambiente musical boêmio. Nessa fase de sua vida, foi de fundamental importância, para o seu projeto de vida artística, um grande nome da música brasileira daquele momento (idos de 1870): Joaquim Antônio da Silva Calado (1848-1880). Calado, nos estudos recentes que se faz da MPB, especialmente naquele momento de formação, foi consagrado como o maior flautista brasileiro do seu tempo.

Virtuoso daquele instrumento, tocava a melodia em rápidos saltos oitavados, de modo que produzisse a impressão de se ouvirem duas flautas². Foi o criador da monumental escola de flautistas brasileiros, entre as quais se incluem Viriato, Patápio Silva, Nola, Plínio, Pixinguinha e Benedito Lacerda. Foi companheiro de choro e admirador da obra de Chiquinha Gonzaga. Morreu prematuramente, aos trinta e dois anos, de meningite. Calado introduziu Chiquinha no meio musical e ajudou-a a editar suas primeiras músicas.

Chiquinha apaixonou-se e casou-se em segundas núpcias com o engenheiro de estradas de ferro, João Batista de Carvalho Júnior, com o qual teve uma filha, Alice Maria, em 1876, e de quem logo se separou. As biografias fazem alusão ao marido engenheiro como sendo mulhengo e autoritário e Chiquinha, independente e muito ciumenta para com João Batista, surpreendeu-o com outra mulher. Separou-se, levou o filho mais velho, João Gualberto, e a filha Alice, então com poucos meses.

Do surgimento dos cafés dançantes e cafés concertos, nasce a MPB para o mercado. Ocorreu a demanda por compositores, músicos e cantores. O

² Conforme Enciclopédia da MPB – Publifolha, 1998.

piano e a polca, nesse momento, se constituíam instrumento e gênero predominante. Em 1877, e surge o primeiro sucesso de Chiquinha; a polca Atraente. Calado, com sua flauta encantada, e os seus companheiros de conjunto musical, divulgaram essa polca. Calado ajudou também Chiquinha a publicar essa polca através da editora à qual se vinculava. Chiquinha tinha então 29 anos de idade. Surgiram paródias e quadrinhas maliciosas a respeito da compositora, que não se abateu. Chiquinha enveredou pelos caminhos das canções populares, produzindo tango (Sedutor) e outros gêneros saltitantes. O que a sociedade cobrava eticamente era que uma mulher compositora se restringisse à produção de sonatas e gêneros românticos. Produziu músicas para teatro. Frequentava recatadamente as rodas de boêmias, apesar da “língua” do povo. Entre 1877 e 1885, enfrentou uma fase de hostilidades, mas depois se firmou, implementando seu trabalho como maestrina. Em 1885, tornou-se a primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil, a Banda da Polícia Militar do Rio de Janeiro. O seu sustento era obtido ensinando piano. Trabalhou com Arthur Napoleão, pianista conceituado e dono de editora, aperfeiçoando seus conhecimentos como pianista.

Em 1887, promoveu um concerto com cem violões. Chiquinha Gonzaga era muito popular. O fato de ter feito músicas para peças de teatro ajudou-a na popularização. Sempre viveu em situação de dificuldade econômica. Apesar do sucesso de suas músicas, executadas nas salas de danças, as vendas não eram suficientes, numa época em que ainda não se gravava. Foi professora de música, mas os alunos sempre escassos. A entrada em cena do maxixe, fez dela a maior maxixeira da época, especialmente compondo para o teatro. Dentro de poucos anos, como autora de partituras para teatro, seu prestígio se tornou tão grande que a simples assinatura na burla assegurava o sucesso de público. A partir de 1885, Chiquinha passou a desfrutar de um sucesso estável e respeito pelo seu trabalho. Musicou 77 peças teatrais.

Politicamente participou da campanha de abolição dos escravos. Vendendo partituras comprou a liberdade de um escravo do qual muito gostava, Zé Flauta. Participou de várias campanhas para arrecadar fundos encaminhados à Confederação Libertadora para a compra de alforrias. Esse engajamento político, ainda mais na condição rara para a época, de mulher militante, lhe ajudou a granjear popularidade. Ligou-se à campanha da proclamação da República, em oposição a seu pai, que era brigadeiro graduado do Exército Imperial. Festejou a proclamação, mas logo se decepcionou com Deodoro e os militares no

poder. Na época de Floriano Peixoto, produziu uma cançoneta Aperte o botão, de cunho político, que lhe valeu a apreensão da música e ordem de prisão, que ela e seus amigos conseguiram burlar. Na vida própria que assumiu, Chiquinha só mantinha contato com seu irmão Juca, quase da mesma idade, com o qual sempre se identificou. Seu irmão também vivia separado da esposa.

Sua filha Alice casou-se com 15 anos, em Alegrete, interior gaúcho, apresentando certidão de nascimento que atestava mãe desconhecida. Só muitos anos depois seu pai revela a identidade da mãe. Continuou ignorada pela filha. Não somente Calado, mas Carlos Gomes e Francisco Braga foram protetores e amigos de Chiquinha. Seu prestígio e apoio por parte da imprensa foi também sempre crescente. O bom relacionamento que sempre teve no meio artístico, a fineza como tratava o pessoal dos jornais, e a participação ativa em causas sociais, lhe granjeavam prestígio junto aos jornalistas. Entre 1902 e 1910, fez várias viagens à Europa. Em Portugal musicou peças para teatro. Chiquinha, que tanto enfrentou discriminações na sua época, pode ser considerada a dialética de um Brasil mutante que, no jogo das diferenças, ousara ser desafiado com valentia. Com 52 anos, passou a viver junto a um rapaz de 16 anos, João Batista Fernandes Lage, português de nascimento, criado desde pequeno no Rio de Janeiro. Retornando de Portugal em uma de suas viagens, tendo o rapaz ao lado, apresentou-o como seu filho João Batista Gonzaga. João Batista, que participava de grupos de jovens artistas dirigidos por Chiquinha, era então músico amador. Apesar da desaprovação pública, sempre mascarou a situação, apresentando-o como seu filho. Viajava frequentemente com Joãozinho para Portugal, onde passava meses seguidos. Viveu dissimulando, mas permaneceu junto de João Batista até a sua morte (1935).

Entre 1911 e 1912, fez inúmeras gravações em disco com o Grupo Chiquinha Gonzaga, quarteto de violão, flauta e cavaquinho, formação típica de choro, além do piano da líder.

Chiquinha Gonzaga, considerada a época de costumes austeros, produzia músicas maliciosas e de duplo sentido, especialmente os maxixes que permitiam passos e movimentos ousados, estimulados pela sugestão atrevida da letra e o compasso musical virtuoso. Por isso, seu trabalho sempre foi polêmico e rotulado de escandaloso. O momento mais polêmico vivido por Chiquinha Gonzaga ocorreu em 1914 (26 de outubro), quando a primeira dama, Nair de Tefé Hermes da Fonseca, interpretou a modinha Corta-Jaca de autoria de Chiquinha Gonzaga, em encontro que reunia a elite política nacional.

Como a música popular não freqüentava ambientes de elite, Rui Barbosa, desafeto político do Presidente Hermes da Fonseca, não deixou passar a oportunidade para verberar contra aquela apresentação musical acontecida no Palácio do Catete, transcrita no Diário do Congresso Nacional de 8 de novembro de 1914.

É a mais baixa, a mais Chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas, nas recepções presidenciais, o Corta-Jaca é executado com todas as honras da música de Wagner e não se quer que a consciência deste país se revolte, nossas faces se enrubescam e que a mocidade se ria! (CALDAS, 1989, p.24).

O senador Rui Barbosa, no estudo do pensamento liberal brasileiro, foi uma figura destacada, em geral xenófoba, e a crítica causou espanto por vir de um homem público de tamanha envergadura, que descarregou sua ira, com veemência, na modinha e em outros gêneros musicais brasileiros. Evidente que Rui sempre tivera enteveros com o presidente Hermes da Fonseca, especialmente porque perdera as eleições para o rival, apesar da Campanha Civilista que desencadeara.

O Corta-Jaca teve várias versões, com música de Chiquinha e letras alternadas por vários compositores. Este, em voga desde 1904, e que se transcreve do livro de Edinha Diniz, tem os seguintes versos (transcrição parcial):

A jaca muito leitosa
Sou gostosa...
Que dá gosto de talhar...

Sou a jaca saborosa
Que amorosa,
Faca está a reclamar (bis)
Para a cortar

Ai! ...que bom cortar a jaca
Sim!... meu bem ataca / Assim assim!
Toda a cortar!...

Letras de duplo sentido e de caráter licencioso, embora fossem produzidas para os palcos de teatro e cafés, apresentadas sob o acompanhamento de Chiquinha ao piano, ajudavam a construir o mito de mulher escandalosa.

Chiquinha acabou se tornando um fenômeno nacional, teve reconhecido o seu talento através de muitas manifestações, enquanto o disco não determinava os rumos da música popular. Com o disco,

surgiram outros autores, novos gêneros musicais, e a dama do teatro ligeiro sai de cena. Até morrer, em 1935, manteve distância da família, mostrou-se orgulhosa ao exibir os troféus conquistados ao longo da carreira. Até os últimos anos de vida, Chiquinha manteve aceso o seu amor por Joãozinho.

Outra mulher, pioneira na história da MPB foi a atriz do teatro de revista e cantora, Araci Cortes (1904–1985). Seu pioneirismo decorreu do fato de ter sido a primeira mulher a gravar um disco no Brasil, no ano de 1925. As gravações instrumentais, e não as cantadas, de tecnologia precária das produções mecânicas, ocorridas de 1902 a 1927, foram predominantes na discografia brasileira desse período. No dizer dos pesquisadores Severiano e Mello, não havia cantoras no mundo fonográfico brasileiro.

A rigor não há no Brasil uma só cantora popular de sucesso antes de 1920. Deve-se o fato, simplesmente, à não existência desse tipo de atividade profissional em nossa sociedade machista de então. O que havia eram atrizes de teatro musicado que às vezes gravavam. As exceções seriam talvez as duas moças que, no suplemento inicial de discos da casa Edison, aparecem cerimoniosamente tratadas como Srta. Odete e Srta. Consuelo. Sobre essas moças, as primeiras brasileiras a gravarem, tem-se apenas uma informação biográfica, eram senhoritas. (SEVERIANO & MELLO, 1998, p.18).

Em 1984, em comemoração aos 80 anos de seu aniversário, foi lançado, pela Funarte, o livro Araci Cortes, de Roberto Ruiz. Aos 17 anos, fugiu de casa e atuou em circos no Rio de Janeiro. Araci entrou no teatro de revista pelas mãos de Luis Peixoto (1889-1973), compositor, caricaturista, pintor, comediógrafo e poeta, nascido em Niterói RJ. Foi o maior autor de peças para o teatro de revista. Luís Peixoto produziu mais de cento e dez peças, dentre outras a burleta de costumes cariocas, Forrobodó, escrita com Carlos Bittencourt e musicada por Chiquinha Gonzaga, que atingiu a marca de 1500 apresentações. No início da década de 20, Peixoto trabalhou como cenógrafo em Paris, trazendo idéias para o Brasil que revolucionaram o teatro de revista. Estudou teatro na Alemanha, Espanha e Portugal. Carmen Miranda estreou no palco com a peça de sua autoria, Vai dar o que falar, no ano de 1930. Como compositor letrista, deu grande contribuição à música popular brasileira, com sucessos consagrados como Casa de caboclo (Hecckel Ttavares), Maria (Ari Barroso), Por causa desta cabocla, Na batucada da vida (gravada por Carmem Miranda) e outros. Destacamos Luís Peixoto ao lado de Araci Cortes. Este, por ter sido o maior revistógrafo do Brasil e aquela a melhor atriz do gênero. Pelas

suas mãos é que Araci Cortes ingressou no teatro de revista.

O disco pioneiro que gravou em 1925, com a música *A casinha da colina*, foi uma versão mexicana de Luís Peixoto. Gravou, como cantora, *Jura* (Sinhô-1928), e *Vamos deixar de intimidade*, que lançou Ari Barroso como compositor. De 1929 a 1935, com o advento da gravação elétrica, gravou 32 discos, a maioria pela Odeon. Cantou, de Ari Barroso, *Aquarela do Brasil*, em 1939, ao encerrar a revista *Entra na faixa*, porém não fez sucesso, porque sua voz era inadequada para aquela composição. Em 1953, gravou seus três últimos discos pela Odeon. Recebeu na década de 60 inúmeras homenagens e teve suas músicas reeditadas em dois LPs nos anos de 1965 e 1967. Em 1984, foi lançado o LP *Araci Cortes*³.

Destaca-se, nas observações acerca das diferenças de gênero no seio da MPB, que o primeiro disco gravado por uma cantora, então já consagrada pelo teatro de revista, ocorreu decorridos 23 anos da gravação do primeiro disco brasileiro, o lundu *Isto é bom*, pelo cantor Baiano (Manuel Pedro dos Santos, 1870–1944). O preconceito existente contra as mulheres no interior da MPB seria o responsável por essa carência de valores. Araci Cortes, apesar de sua voz limitada, mas dotada de um beleza exuberante, soube tirar partido de sua sensualidade e encanto para reinar no palco nas décadas de 20 e 30 e influenciar cantoras famosas como Carmen Miranda (1929-1955) e Odete Amaral (1917-1984).

O preconceito contra as mulheres, além de deixar escasso o quadro de cantoras, atraiu, inicialmente, mulheres de famílias pobres. Odete Amaral era filha caçula de um lavrador que, na cidade, se tornou chofer de caminhão. Carmen e Aurora Miranda (1915-1999) eram balconistas, filhas de barbeiro. Ademilde Fonseca (1921) de família de lavradores. Araci de Almeida (1914-1988) teve pai chefe de trens da Central do Brasil. Carmen Costa (1920) filha de um casal de mineiros, lavradores. Linda (1919-1988) e Dircinha Batista (1922-1998) eram filhas do humorista e ventríloquo Batista Júnior. Isaura Garcia (1919-1933), paulistana, filha de um pequeno comerciante do Brás. Dalva de Oliveira (1917-1972), considerada por grande parte da crítica como melhor cantora brasileira do século XX, era filha de carpinteiro, que exercia também atividade musical de clarinetista e saxofonista. Apesar da origem humilde dessas mulheres, pioneiras no gênero musical popular, uma delas, Carmen Miranda, primeira estrela surgida nos tempos da gravação elétrica, acabou sendo a mulher mais bem paga nos Estados Unidos em qualquer

ramo de atividade. Confirmou ter sido a mulher que mais pagou ao fisco norteamericano em 1946.

Na MPB e nos meios artísticos em geral, a mulher hoje não é aviltada nos ganhos contratuais como é a mulher assalariada no mundo ocupacional em geral. Atualmente a indústria fonográfica ultrapassa qualquer outra indústria cultural. As receitas, no bojo de um mercado regulamentado, tem o seu faturamento originário dos direitos autorais, dos lucros das turnês e vendas de publicações especializadas, de instrumentos musicais e de sistemas sonoros. Segundo Roy Schuker, em 1992 a Sony faturou 3,8 bilhões de dólares; a Polygram / Philips 3,7 bilhões de dólares; A Nintendo, Companhia líder da indústria de videogames, 5,5 bilhões de dólares; (ROY SCHUKER, 1999, p.8). Nesse mundo musical de grandes somas, a mulher disputa como cantora o enorme bolo, com a mesma competitividade que o homem, na medida do sucesso obtido junto ao grande público.

Os estudos do gênero, ofício e classe (no caso do samba), estão, nos três casos, ligados ao preconceito classista e racista.

Preconceito é o julgamento negativo de indivíduos e grupos com base em evidências não reconhecidas, não pesquisadas e inadequadas. Como essas atitudes negativas ocorrem com muita frequência, elas assumem um caráter de consenso ou cunho ideológico que é, muitas vezes, usado para justificar atos de discriminação (MAC LAREN, 1996, p.212-213).

Chiquinha Gonzaga foi vítima da diferença cultural entre mulheres e homens; existiu um certo cânone musical de domínio masculino e o desafio feminista contra tal situação. O máximo que se esperava no momento artístico de Francisca é que ela produzisse modinhas românticas, comportadas, e não maxixes com letras de duplo sentido que escondiam intenções eróticas, caso do famoso *Corta-jaca*.

CONCLUSÃO

O cânone musicológico evidencia, hoje, natureza feminina ou masculina de gêneros e estilos específicos. O dance pop, tão ao gosto de Rita Lee, é bem um gênero de moças. O hard rock e o heavy metal são gêneros de orientação masculina. Cantos de capela, música country e romântica têm boa aceitação feminina. No caso de letras de canções que envolvem o gênero e a sexualidade, algumas possuem um traço claramente misógino. Essa é a

³ Para saber mais sobre Araci Cortez, consultar Roberto Ruiz de Rosa Matheus, citado no final do trabalho

acusação que pesa atualmente na MPB, quanto ao funk, que, além de letras com traços claramente misóginos, apresenta nas coreografias, representações estereotipadas da mulher. As bandas formadas só por homens tendem a preservar a música como seu domínio particular. Existem poucas bandas de mulheres no rock, ou mulheres instrumentistas, e a maioria das artistas são envolvidas por imagens tradicionais e estereotipadas.

No mundo fonográfico, segundo afirmação de SCHUKER,

[...] a quase inexistência de mulheres trabalhando na indústria fonográfica dominada pelos homens. Quando presentes, ocupam cargos femininos como assessoria de imprensa ou trabalhos de escritório. Poucas mulheres trabalham no departamento artístico ou como produtoras, gerentes e técnicos de som (SCHUKER, 1999, p.139).

Pesquisas com sentido sociológico, e não estético, sobre cultura e mídia, refletidas através das desigualdades sociais, são um campo fecundo de estudos porque este é um terreno de conflitos. A arena do lazer é vulnerável à difusão ideológica e à produção comercial. Na música popular, a importância da diferença dos gêneros evidencia-se em muitas questões que podem ser objeto de análises cruciais.

A cobrança dos direitos autorais gerados pela execução pública da música, que investigamos neste estudo, é um deles. A introdução da tecnologia digital, desde a década passada, exacerba os problemas já existentes. O Napster, que permite troca de arquivos musicais pelo computador, tem gerado processos judiciais, pois as grandes gravadoras se dizem prejudicadas pela distribuição gratuita de suas músicas. Como ainda não há uma conclusão jurisprudente de onde começa o direito autoral das gravadoras e acaba o do internauta de possuir uma música em seu computador, o problema persiste. A pirataria é outro problema difícil. O comércio de gravações piratas cresce a cada ano. No Brasil as fitas cassete pirata são vendidas pelos camelôs a R\$ 2,50. Os CDs piratas, que em sua maioria vêm da China, são vendidos a R\$ 5,00.

As seis grandes gravadoras criaram, em 1995, aqui no Brasil, a APDIF, Associação Protetora dos Direitos Intelectuais Fonográficos, que estima em 25% as fitas piratas que entram pelo Paraguai. Estima-se que sejam vendidos no Brasil, segundo a revista Veja, 100 milhões de fitas piratas anualmente. A pirataria tem uma arrecadação equivalente a 20% das gravadoras, sem pagar impostos e royalties (MASSON, Veja, n.25, jun. 1996, p.140). Em muitos países, os governos relutam em agir contra a pirata-

ria, pois ela integra uma economia informal muito importante, que proporciona uma significativa fonte de renda e trabalho. Nesse sentido, até hoje, os artistas continuam sendo prejudicados e prostetam, o que ocorria também nos tempos de Chiquinha Gonzaga.

REFERÊNCIAS

ASSIS, M. de. **Crônicas**. Rio de Janeiro: WM Jackson, v.1

CALDAS, W. **Iniciação à música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. 80 p.

DINIZ, E. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1999. 352 p.

ENCICLOPÉDIA, música brasileira. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 1998. 887 p.

MASSON, C. Bucaneiros do som. **Revista Veja**, São Paulo, v. 29, n. 25, p. 140, jun. 1996.

MC LAREN, P. **A vida nas escolas**. 2. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

MULHER é excluída do funk. **Folha de São Paulo**, Caderno Cotidiano, 9 mar. 2001.

MULHER mais bem paga do mundo: Carmen Miranda. **Folha do Norte**, São Paulo, 23 dez. 1954.

PRADO JÚNIOR, C. **Evolução política do Brasil: colônia e império**. 16. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988. 102 p.

_____. **Formação do Brasil contemporâneo: colônia**. 21. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. 377 p.

_____. **História econômica do Brasil**. 39. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992. 358 p.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro, a formação e o sentido do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Schwarcz, 1996. 476 p.

SCHUKER, R. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999. 328 p.

SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. de. **A canção no tempo**, 85 anos de músicas brasileiras (1901-1957). 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1998. 367 p.

_____. **A canção no tempo, 85 anos de música brasileira (1958-1985)**. São Paulo: Ed. 34, 1998. 368 p.

SEXO Compulsivo é doença. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 6 jan. 2001. p. 6, Caderno C.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1999. 368 p.